Historia de la literatura argentina

51 La literatura de las vanguardias XV

Honorio Bustos Domecq
Leonardo Castellani
Manuel Peyrou
Adolfo Bioy Casares
Adolfo Pérez Zelaschi
Rodolfo Walsh



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



María Concepción César y Raúl de Lange en una escena de *El crimen de Oribe*, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesora Eleonora Gonano

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Viñeta de contratapa para una selección de cuentos de crimen y misterio, publicada por Jorge Álvarez editor, 1964

La literatura de las vanguardias XV

La letra del crimen

El oficio de narrar se asocia en la Argentina, a partir de los años '40, con el desarrollo de un género popular que multiplicó lectores y facilitó la venta a las editoriales: el *policial*, conjunto de relatos con una trama construida alrededor de un crimen que conlleva un enigma que tiene que develarse; historias con dos personajes indispensables, el criminal y su doble –el investigador–, es decir el que propone un misterio y el que lo descifra. El lector se convierte, en este marco, en una suerte de testigo del delito cometido y juez de la habilidad demostrada para hallar una verdad que se escamotea hasta las últimas líneas. El desafío para el narrador consiste, por su parte, en tirar de la cuerda y acercar al lector hasta el desenlace, nunca calculable. Si no se logra sostener su atención en medio del proceso o el final no lo sorprende, el policial habrá fracasado y no podrá gozar del íntimo placer que es ya una de las estrategias del género: que se publicite de boca en boca. En la historia del relato policial, la figura del detective –quien organiza datos e indicios para arribar a la verdad del caso– ha sufrido transformaciones pero siempre está asociada al Estado y la Ley: los representa, los enfrenta o trabaja paralelamente. Los policiales escritos en la Argentina entre el '40 y el '50 se atuvieron, en principio, a las características de un tipo muy difundido: el *relato de enigma*, que repitió la matriz proporcionada por las deducciones del caballero Dupin, personaje de Poe. En este caso, el crimen no interesa como fenómeno integrante o resultado de una cierta configuración social; el gusto está, por el contrario, en tratarlo como un problema matemático, ajeno a las contingencias sociales, que posibilita una serie de conjeturas que compiten entre sí: la del detective, las de otros personajes y también la del lector. La estética del razonamiento pone en escena una carrera no de velocidad sino de inteligencia para la resolución: en ella, el detective debe llegar primero. Por otra parte, policial y fantástico son dos géneros opuestos –explica Rodolfo Walsh–, "ya que uno postula el ejercicio del razonamiento y el otro lo excluye, pero van dirigidos al mismo sector del público y son cultivados con frecuencia por los mismos autores y hasta incluidos en antologías comunes, bajo la denominación de *relatos de misterio*". En el mismo sentido, Bioy opina que los dos géneros "cuentan historias un poco inverosímiles, y para contar esas historias hay que tomar ciertos recaudos (...). Hay que atenerse a un argumento, a una estructura, no conviene que haya diez protagonistas ni que se prolongue demasiado en el tiempo o en el espacio". La toma de distancia respecto del mundo social y político y la valoración de una trama armada con el rigor de la lógica alimentan los relatos paródicos de Bustos Domecq (1942), protagonizados por Isidro Parodi –quien a la manera de Dupin, pero desde la cárcel, amplía la visión de los hechos sobre un crimen y lo resuelve–; los cuentos chaqueños de Castellani –en los que el detective y sacerdote Metri imita el candor del Padre Brown de Chesterton–; las piezas de Abel



Tapa de la antología *El relato policial en la Argentina,* realizada por Jorge B. Rivera

Mateo; *La espada dormida*, el mejor policial de Peyrou; hasta *Variaciones en rojo* (1953) de Walsh, que –como señala Daniel Link– clausura esta especie. Se nacionaliza, además, un género que alcanzaba amplia difusión a través de colecciones exitosas de relatos extranjeros *de enigma* y también de la *serie negra*: *Séptimo Círculo*, editada por Emecé; *Selecciones Biblioteca Oro*, de editorial Molino; *Evasión* y *Serie Naranja* de editorial Hachette; *El Club del Misterio* de editorial Fabril; *Rastros* y *Pistas* de Acme Agency. La narrativa policial argentina e internacional, además, fue ocupando un lugar progresivamente mayor en revistas, como *Leoplán* o *Vea y Lea*, y en los quioscos, a medida que se incrementaba la letra que se daba al crimen de imaginación, en desmedro de la literatura de vocación realista, para la que se dejaba la consideración de otro enigma: el de la política argentina del momento.



Ediciones del binomio Borges-Bioy Casares: *Crónicas de Bustos Domecq* (1968) y *Un modelo para la muerte* (1970)

El artista bicéfalo

Se llama Honorio Bustos Domecq y nació, en 1937, con sesenta años cumplidos, cuando un tío de Bioy Casares, vicepresidente de La Martona, le encargó a su sobrino un folleto publicitario sobre la leche cuajada y este lo sumó a Borges en el proyecto. Bioy y Borges se reunieron en una casa de Las Flores. Haciendo la apología humorística del yogur dieron vida a un escritor dual, oriundo de Pujato (Santa Fe), con cuyo nombre firmaron muchos textos de autoría compartida. "Era una locura privada de Borges y mía, que entristecía a todos nuestros amigos. Nos salían cuentos desorbitados (...): una broma dentro de otra broma. Quisimos escribir cuentos policiales y nos salieron cuentos policiales satíricos", dice Bioy sobre *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942). Los escritores –a distancia de Bustos Domecq, que lee poco, es boquense, amigo de la "avivada", conversador sobre la carestía de la vida, la inflación o el clima– ven en él, sin embargo, un producto de la amistad. Bustos Domecq o Suárez Lynch –otra de sus criaturas– son la puesta en práctica de una idea de la literatura que reniega de la originalidad y jerarquiza la autonomía del lenguaje sobre la individualidad y el prestigio del escritor; que problematiza la relación entre la persona-autor y el nombre público de autor que, al figurar en la tapa de un libro, ya alude a un referente tan real como "Bioy" o "Borges" mismos. Bustos Domecq posee un estilo que es el de cada uno de ellos dos, sin ser el de ninguno. *Seis problemas* es la matriz narrativa de donde surgen otros libros posteriores con una ideología común, como *Dos fantasías memorables* (1946), *Un modelo para la muerte* (Suárez Lynch, 1946), *Los orilleros. El paraíso de los creyentes* (1955), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq* (1977). Pero es, sobre todo, uno de los más célebres libros de relatos policiales argentinos, que inaugura en el país la tradición del género de inventar un detective que protagonice toda la saga narrativa de un autor. Se abre con una especie de semblanza biográfica de Bustos Domecq, por la educadora Adelma Badoglio, y con la "Palabra liminar" de Gervasio Montenegro, miembro de la Academia Argentina de Letras, que elogia al nuevo escritor, haciendo alarde de un discurso lleno de los clichés de la rancia erudición. Ya en esta apertura se exhibe el *apócrifo,* es decir la incorporación, en los textos, de datos biográficos y citas de autores inexistentes, como si fueran verídicos y no producto de la invención. La parodia de las jergas institucionales de estos presuntos prologuistas define el texto en clave humorística, haciendo cómplice al lector: "Suena la hora del adiós. Hasta aquí, hemos marchado de la mano; ahora, estás solo, frente al libro.". Don Isidro Parodi –ex barbero, "cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios", ascendido a "criollo viejo" gracias al tiempo transcurrido desde una juventud insolente en que "se expresaba (...) arrastrando las eses y prodigando los ademanes"; devenido detective aficionado para combatir el tedio de 14 años de injusta cárcel– recibe en su celda a personajes que van a pedirle ayuda para develar un enigma criminal que los compromete. La paradoja central del libro radica en que Parodi logra liberar a varios de ellos pero no hace nada por salvarse a sí mismo. Don Isidro, quien resuelve los casos encerrado en la celda, es la exasperación paródica del detective literario que no precisa correr tras huellas y pistas, sino que apela solo a su lógica. La policía,

Formas y técnicas

El *pastiche satírico* es un procedimiento consistente en imitar un texto en el estilo, pero ejerciendo sobre él cierta deformación risible. En *Seis Problemas*, el estilo academicista y el discurso seudo-intelectual del policial de enigma están recargados hiperbólicamente casi hasta el absurdo. Nalé Roxlo, a su vez, en su *Antología Apócrifa,* reescribe humorísticamente los cuentos de Bustos Domecq.



Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares según una caricatura de Carlos Avallone

contracara ineficiente del investigador en el relato clásico, es –en versión argentina– quien ha encerrado a Parodi, más que por ineptitud, por corrupción: "nadie ignoraba que ['el mortal botellazo en la sien'] había sido esgrimido por uno de los muchachos de Pata Santa. Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral –[los hechos son de 1919]– la policía decidió que el culpable era Isidro Parodi (...), quien había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 8 que ya le debía un año". Cada cuento se abre con una dedicatoria a personajes cuyos rasgos se vinculan con la trama. En el primero, "Las doce figuras del mundo", se homenajea a Fray Mocho por medio del periodista Molinari; "Las previsiones de Sangiácomo" está dedicado a Mahoma, pues el móvil criminal ha sido la venganza; en honor del "Buen ladrón" bíblico se ha compuesto "Las noches de Goliadkin", nombre de un delincuente arrepentido. El escritor inglés Ernest Bramah figura allí por ser, como Domecq, creador del detective Max Carrados, cuya reclusión física es la ceguera; el londinense Alexander Pope es recordado porque –como Montenegro en su quinta y Parodi en su celda– recibía en su casa de campo, donde vivió hasta su muerte, las visitas de los personajes más famosos y atacó ferozmente a los literatos de su tiempo. En "Las doce figuras del mundo", Molinari visita a Parodi porque cree haber matado a un hombre. La demostración de inocencia que hace don Isidro lleva al joven a recomendarle, a un conocido suyo en problemas, que vaya a ver al lúcido preso. Este personaje es "Sergio Montenegro", nombre del académico prologuista del libro, ahora presentado como un actor, "dandy" y "clubman", que tiene en común con el anterior un discurso parasitario de todos los prestigiosos, que remeda una vulgata pseudo-intelectual, abusa de frases en otras lenguas y de estridentes alusiones bibliográficas, para lucimiento personal. Sus palabras adolecen de un desajuste entre el tono enfático que ostenta y la situación de peligro en que se halla: nunca expone con claridad el contexto del crimen, sino que se regodea en artificios vanidosos y banales, que contrastan con los enunciados sucintos y precisos de Parodi, quien, ante el desborde de Montenegro, no evita sarcasmos. "El dios de los toros", el tercer cuento, presenta al poeta vanguardista Carlos Anglada –autor de *Veo y meo*; *El carnet de un gaucho*; el manifiesto *Palabras a Pegaso*–, enviado a su vez por el auxiliado Montenegro, que busca aclarar un enigma del que resultará culpable su discípulo, el poeta José Formento, miembro de la "Casa del Arte" de la calle Florida, un envidioso de su maestro tras la máscara de la adulación. Los cuentos se encadenan acumulando nuevos personajes con rasgos similares que han sabido, por los anteriores, del ingenio de Parodi. Todos son útiles para exhibir la parodia del "aristócrata" y del advenedizo devenidos artistas solo por su linaje o su dinero. "Don Anglada –lo ataja Parodi en medio de su perorata– "ya me tiene mareado con tanto libro. (...) Si quiere que le sirva de algo, hábleme de su cuñada, la finadita. Total nadie me salva de oírlo." "–Usted, como la crítica, no me capta. El gran pincel (...) ubica en los primeros planos el fondo del cuadro y posterga en la línea del horizonte la figura central" –se defiende Anglada. Parodi se burla sin recato: "Si yo no conociera a Don Anglada, sospecharía que había empezado a ver claro (...) se remontó hasta el desembarco de Sangiácomo viejo en el Rosario. Dios habla por la boca de los sonsos: en esa fecha y en ese lugar empieza realmente la historia". Lector modelo es don Parodi, que logra desbrozar los detalles ínfimos que permiten desenmarañar el misterio, en medio de una catarata de digresiones. Del mismo modo, el lector real debe tener aptitudes para leer una concienzuda y lógica trama policial, entreverada en el *pastiche satírico* predominante en los cuentos que es ajeno a las reglas del género.

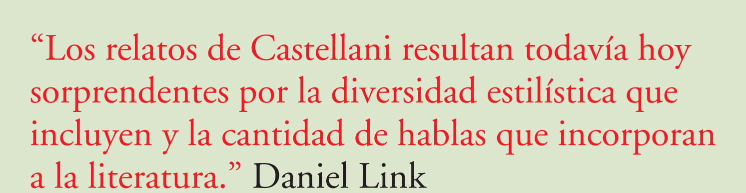
Sacerdote y detective nacional

ELEONORA GONANO

Leonardo Castellani (1899-1981) nace en Reconquista, Santa Fe, y fallece en Buenos Aires. Sacerdote jesuita de sólida formación teológica, figura del nacionalismo argentino (enrolado en la misma línea de pensamiento de Lugones y Gálvez), poeta y ensayista prolífico, publica en 1942, bajo el seudónimo Jerónimo del Rey, *Las nueve muertes del padre Metri*, volumen de cuentos vinculados al policial de enigma inglés, que presenta la figura del sacerdote-detective. Esta creación de Castellani ha sido asociada por la crítica con la figura del padre Brown, de su admirado autor irlandés Gilbert Keith Chesterton (1874-1936). Sin embargo, su aporte trasciende la mera imitación. La innovación llevada a cabo por el escritor argentino con respecto al género policial de enigma residirá en el escenario elegido, la región del Chaco santafecino, para el desarrollo de la acción, y en la riqueza de registros lingüísticos presentes: desde el cocoliche del protagonista a vocablos de origen guaranítico. El protagonista de los cuentos, fray Demetrio Constanzi (traducido del italiano, Ermete Constanzi) o Metri –como será mejor conocido–, es un misionero de la región que se verá envuelto en la resolución de una serie de crímenes muchas veces por azar y otras tantas por pedido de otros personajes cercanos a su afecto. El investigador hará uso del sentido común, de la extraordinaria capacidad de observación, elementos esenciales para el ejercicio de la inteligencia en este tipo de policial: el religioso ve lo que nadie más ve. Sus reflexiones a la hora de desentrañar móviles, metodologías criminales y extrañas circunstancias siempre estarán acompañadas –como observa Lafforgue– por disquisiciones teológicas. Más allá de descubrir la matriz criminal, el investigador busca el triunfo del Bien sobre el Mal, la salvación del alma, el triunfo de la Verdad; por lo tanto, el castigo quedará fuera de la órbita de la justicia, reducido a penitencias religiosas o personales. El padre Metri, visceral, conservador, campechano y por momentos socarrón, no siempre saldrá bien librado de las aventuras. Su conducta –monitoreada por la institución eclesiástica– será cuestionada, castigada y será forzado a retiros espirituales que burlará en su constante viajar. En más de una oportunidad, la figura atormentada padecerá la incomprensión, el aislamiento que se traslucirán en crisis de fe y llegarán hasta el malestar físico. Con referencia al marco de la acción, Castellani remite a los lectores a un contexto sociopolítico (interior del país en los finales del siglo XIX) que es presentado desde una óptica apasionada, crítica, por momentos satírica y en estrecha relación con sus proyectos ideológicos que lo llevan a denunciar males pasados y otros ya convertidos en vicios de la clase política argentina: cargos públicos obtenidos por favores y no por mérito, problemas de gobernabilidad, autoritarismo y falta de apego por la transparencia en el ejercicio del poder. A esto se suma el afán del narrador por asociar a la figura del investigador con la realidad local y con un ser documentado y real: así lo testimonian las memorias apócrifas de lugareños (testigos del derrotero del héroe) que se presentan en reiteradas oportunidades –en la mayor parte de los relatos– a modo de introducción, como breves citas fragmentarias que anteceden al relato a desarrollar o comentarios intercalados en el cuerpo del relato. Como última característica del volumen de relatos, aparecen con singular relevancia poemas intercalados de tono popular y campero, supuestamente escritos por Metri, que se encuentran en estrecha relación con los sentimientos retratados en la ficción.



Las muertes del padre Metri
según edición de 1952

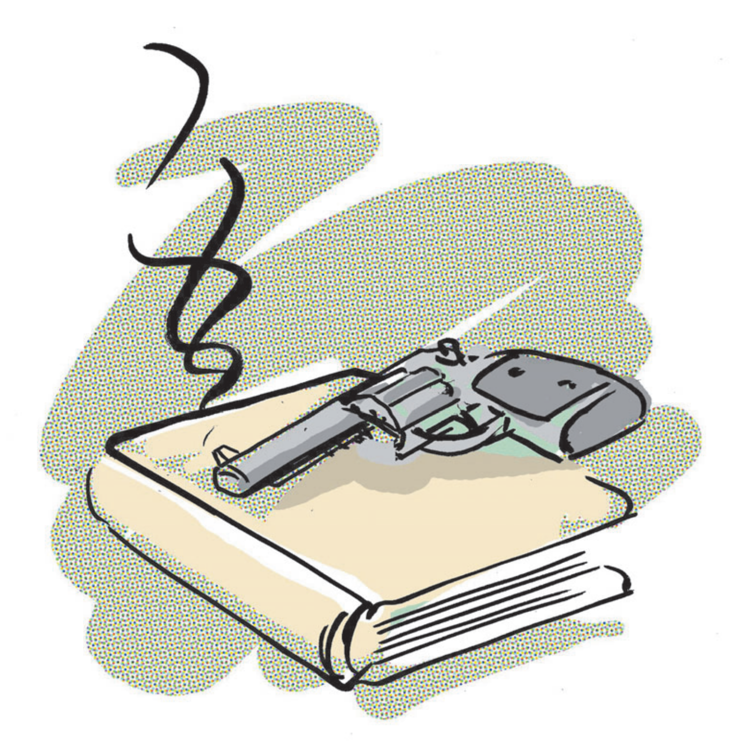


"Los relatos de Castellani resultan todavía hoy sorprendentes por la diversidad estilística que incluyen y la cantidad de hablas que incorporan a la literatura." Daniel Link



El perjurio de los géneros

"Uno de los primeros argumentos que le conté a Borges, mientras caminábamos por calle Ayacucho, frente de donde estaba 'La Porteña', fue *El perjurio de la nieve*. Me dijo que era lindísimo, pero que nunca iba a poder resolverlo. Once años más tarde, durante una noche de insomnio, encontré la solución. Esa noche tenía la impresión de que yo era un billarista que hacía una carambola tras otra, todas las dificultades del argumento se me iban solucionando". De esta manera, se refiere Bioy a un cuento de 1943, publicado en su libro *La trama celeste*, cuya estructura compleja combina un relato policial con una historia fantástica sobre las posibilidades de vencer la muerte anulando el paso del tiempo. *El perjurio de la nieve* cuenta una historia simple: el periodista cultural Juan Luis Villafañe viaja a la localidad de General Paz en Chubut, con el fin de documentar el estado de abandono en que se encuentra la Patagonia. Allí conoce al poeta Carlos Oribe –algunos sostienen que el personaje está inspirado en Wilcock–, a quien había reseñado un libro de poemas para la revista *Nosotros*. Además, es testigo de un acontecimiento extraordinario: cerca de la pensión donde, por puro azar, ambos escritores comparten la pieza, una familia de dinamarqueses llevan una vida misteriosamente recluida desde hace más de un año en la estancia "La Adela". Nadie sale ni entra de la casa en la que viven Luis Vermehren y sus cuatro hijas, y "todos los días a la misma hora [el padre] llega hasta la tranquera en un coche de mimbre, tirado por una yegua tordilla. Recibe a los proveedores y se vuelve a la estancia.". Este hecho, que tiene intrigados y hasta atemorizados a los habitantes del lugar, también atrae la atención de los visitantes. Incomprensiblemente, muere Lucía, una de las hijas, y se levanta la prohibición de entrada a la casa. Poco tiempo después, el padre busca y mata al poeta Oribe, convencido de que es el responsable de la muerte de su hija. Villafañe decide investigar los hechos. Viaja a distintos lugares de la Argentina, busca testigos, incluso visita a Vermehren en la cárcel, poco antes de que se suicide, para que le confíe las certezas de su venganza. La historia, en principio simple, se complica a partir de la forma en que se narra porque el periodista escribe el caso, aparentemente cerrado, y se lo entrega a A. B. C. –A. Berger Cárdenas–, para que lo dé a conocer después de su muerte; sin embargo, antes de publicar el manuscrito, Berger decide revisar el caso y descubre que el final es, a la vez, inesperado y evidente. Los actores son los mismos; apenas cambian algunas circunstancias y las identidades de los implicados: el que parecía testigo es ahora el asesino y el acusado sólo cometió la falta de querer vivir una vida ajena; pero quienes podían corroborarlo ahora están muertos. La justicia queda como un puro juego de ingenio de Berger, un "detective" fascinado por la lógica, que asume el rol de narrador y ofrece a los lectores una historia policial en la que el crimen queda despejado pero no la eficacia del extraño ritual que cada día repite la familia Vermehren para combatir los embates de la enfermedad y el tiempo que acosan a la joven Lucía.
En *El perjurio de la nieve*, el género policial, garantía de certezas, siempre esclarecedor de los enigmas, se contamina con la atmósfera fantástica de pueblo pequeño y supersticioso para dar lugar a un relato que habla de una de las obsesiones de Bioy, según declara en el prólogo a la compilación de cuentos titulado *Historias fantásticas,* en el que se incluye *El perjurio de la nieve*: "Escribo historias fantásticas porque mi mente me las suministra (...) y porque desde muy temprano sentí como una incongruencia el hecho de que esta vida que tenemos pueda bruscamente cesar.". Entre el policial y el fantástico, Bioy debate sobre los misterios de la vida y de la muerte.



Excelencia en frasco chico

"La playa mágica" de Manuel Peyrou (Buenos Aires, 1902-1974) fue incluido en la antología *Diez cuentos policiales argentinos* que publicó en 1953 Walsh, quien, en la "Noticia" preliminar, explicita que ha elegido textos con algún enfoque original; de "La playa mágica" dice que una virtud adicional es, como en los casos de "El jardín de senderos que se bifurcan" de Borges y "La mosca de oro" de Castellani, "la excelencia del estilo que los convierte en verdaderas obras maestras". Amigo de Borges, abogado de profesión, periodista de *La Prensa*, miembro de los jurados de los concursos de la revista *Vea y Lea*, Peyrou fue apodado "el Chesterton argentino" por el peso que la obra del escritor inglés tiene sobre la del rioplatense, en especial sobre su libro de cuentos *La espada dormida*, publicado por *Sur* en 1945 y ganador del Premio Municipal de Literatura de ese año. Peyrou también escribió novelas, pero no logró el mismo beneplácito ni entre sus contemporáneos ni posteriormente. Borges dijo que *El estruendo de las rosas*, publicada en *El Séptimo Círculo* en 1948, le gustaba menos que *La espada dormida* por sus connotaciones políticas: ambientada en el Tercer Reich, la novela es una manifestación contra las dictaduras (explícitamente, la nazi; satírica e implícitamente, la peronista); Link, sumando argumentos ligados a la historia del género fuera y dentro del país, sentencia más recientemente: "Si se suprimieran las reflexiones altisonantes y las largas y tediosas descripciones que inauguran cada capítulo, la novela *El estruendo de las rosas* se convertiría en un cuento largo y ni aun así resultaría un ejemplo memorable de policial". La novela es "casi ofensiva por su superficialidad" en el tratamiento de la historia de la Segunda Guerra; además, las acciones transcurren alrededor de un magnicidio, lo cual no responde a las convenciones del policial. Para Link, lo que la hace memorable es justamente que sea una novela, porque el policial argentino ha tendido a resolver rápido, brevemente, los enigmas (cuento y novela corta eran, por otra parte, los géneros favoritos de Chesterton). El antiperonismo de Peyrou se explicita en otras obras, como las novelas *Las leyes del juego* (1960), *Acto y ceniza* (1963) y *Se vuelven contra nosotros* (1966). En ellas, el policial adquiere cierto realismo a través de la localización de los crímenes en Buenos Aires, que se describe degradada por la inmoralidad que el autor asocia a la política peronista. Los cuentos de Peyrou oscilan entre dos estilos: uno, bastante fiel al policial centrado en un problema, que devela con sus razonamientos lógicos un personaje inteligente; el otro traspone las escenas policiales a ambientes argentinos. Cuentos como los de *La espada dormida* o *La noche repetida* (1953) corresponden al estilo más ortodoxo, más próximo a Chesterton. "La playa mágica" es un buen ejemplo de esa producción de Peyrou: las acciones transcurren en ambientes foráneos y los personajes son extranjeros. No falta el funcionario policial que no logra resolver el caso misterioso o lo hace con errores y no puede seguir los razonamientos de Jorge Vane, el detective "amateur" que descubre al verdadero criminal y explica a los circunstantes la solución del enigma. Cuentos como los de *El árbol de Judas* (1961) ponen en escena espacios y personajes locales. En ellos el narrador relata historias escuchadas a su padrino –don Pablo Laborde–, quien, antes de explicar a sus oyentes los desenlaces, "fruncía los labios con ironía y les daba la conclusión, como reprochando a todos que no se hubieran dado cuenta" ("La Delfina"). Reflexiones como esta, que destaca la competencia de inteligencias que suele promoverse en el policial entre el detective amateur y los destinatarios de sus historias (incluido el lector), abundan en toda la narrativa de Peyrou, que asume –a veces, de modo irónico– el legado de convenciones sobre el que se funda.



Tapa de *Mis mejores cuentos policiales* de Adolfo Pérez Zelaschi, de Ediciones Lucanor

Pioladas de narradores y de personajes

Adolfo Pérez Zelaschi (Bolívar, 1920-2005) obtuvo en el concurso de 1950 de la revista *Vea y Lea* una mención por su cuento "El caso del difunto que enseñó a matar" y en 1961 ganó primero y segundo premios del mismo concurso con "Las señales" y "El banquero, la muerte y la luna". En 1964, pasó a ser miembro del jurado de esa competencia literaria. Su cuento "Los crímenes van sin firma" fue uno de los policiales canonizados por Walsh en 1953. Recopiló en *Con arcos y ballestas* (1968) y *Divertimiento para revólver y piano* (1982) los que había publicado en revistas. "Me divertí mucho construyéndolos –los relatos policiales se *construyen* como un laborioso meccano–, dice Pérez Zelaschi en su antología *Mis mejores cuentos policiales* (1988), título en el que resuena como contrapunto el de *Los mejores cuentos policiales* (1947), donde Borges y Bioy agruparon relatos que ellos preferían del género, especialmente extranjeros. Cuando Pérez Zelaschi fue puesto a definir el policial argentino, por ejemplo en la encuesta que expone Jorge Rivera en una antología crítica publicada por Eudeba (1986), el escritor declaró: "Algunos hemos tratado de dar cierto matiz local –digo matiz y no color– a esta manera de escribir. Por ahora lo único que veo como distintivo es que abordamos el género con más humor que seriedad, relativizando lo que en él puede haber de drama o tragedia.". Pérez Zelaschi escribió también novelas policiales (*El caso de la muerte que telefonea*, 1966) o más propias del *thriller* (*Presidente en la mira*, 1969, por ejemplo, refiere al asesinato de Kennedy) y textos de otros géneros, como los poemas de *Cantos de labrador y marinero* (1944). Más de una vez destacó públicamente que el policial era una reducida parte de su obra y se resistió a identificarse con grupos literarios, salvo con la generación del '40. Hombre de periódicos, revistas, editoriales, resistió demandas comerciales que automatizaban el género: la producción en tiempos muy acotados, la fijación de la extensión de las obras, la reiteración de temas y personajes que gustaban a la mayoría del público, la imitación de determinados estilos extranjeros.

Los cuentos policiales de Pérez Zelaschi retoman especialmente el modelo del relato de enigma, pero no se reducen a él. Leoni, policía jubilado, es un personaje recurrente de esos relatos: él es la fuente de las historias sobre crímenes, que suelen presentarse enmarcadas por diálogos entre Leoni y el narrador. El oficial, uno "de los de antes", desconfía de las nuevas promociones, formadas en la Escuela de Policía, que investigan entrenadas en técnicas racionales; los relatos de Leoni tienden a demostrar el valor de la intuición y la experiencia en la resolución de los enigmas que plantean los delitos; destaca, asimismo, la importancia de los golpes de suerte en el descubrimiento de ladrones o asesinos. "Pérez Zelaschi" también se presenta como el personaje destinatario de las historias de Leoni, como un individuo que sabe de literatura policial, pero completamente ajeno al mundo del crimen y de su persecución. Las conversaciones entre Leoni y "Pérez Zelaschi" resultan discusiones sobre las convenciones literarias del género: Leoni demuestra con sus historias que "¡las cosas no suceden así!", como las representan los escritores; que los policías no son en realidad burlados por cualquier *amateur* que se cree intelectualmente superior. El narrador reproduce, en un castellano rioplatense que no "suena" a traducción, los casos que oyó de boca de Leoni. Mientras los diálogos enmarcantes ironizan sobre las convenciones del género, las historias enmarcadas suelen poner en escena una "inteligencia argentina" que es burlada, como la de "El piola" (uno de los "cuentos sin Leoni"), el estafador estafado, que no es más que un "salame".

ENTRE-VISTOS

En torno de la ficción policial

SILVINA MARSIMIAN

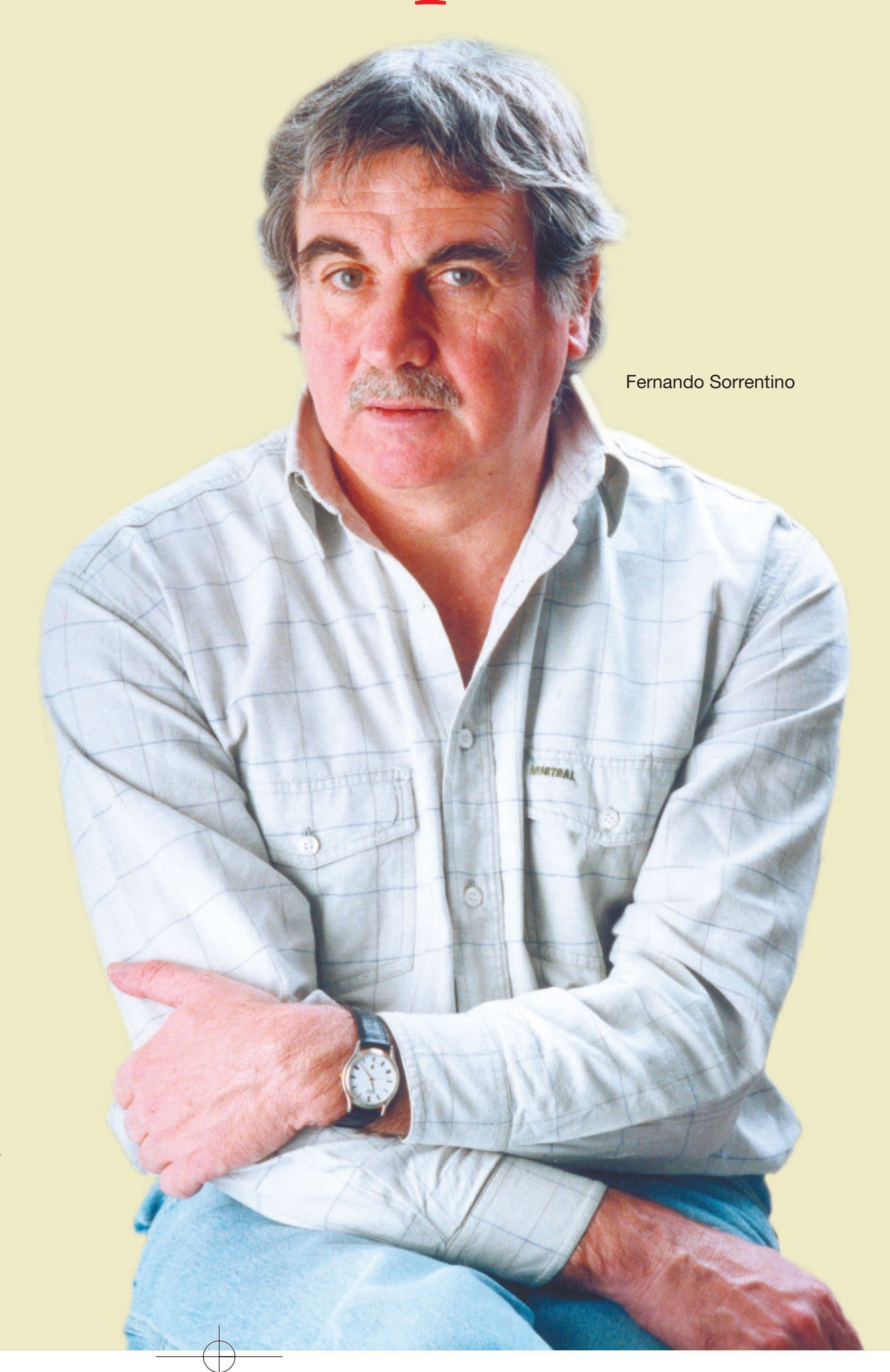
Fernando Sorrentino (Buenos Aires, 1942) es profesor en Letras y se desempeñó, entre otras instituciones, en los colegios Carlos Pellegrini y Nacional de Buenos Aires. Como cuentista, ha publicado distintas colecciones; se destacan *Imperios y servidumbres* (1972), *El mejor de los mundos posibles* (1976), *En defensa propia* (1982), *El rigor de las desdichas* (1994) y *El regreso* (2005). Una compilación de sus relatos –de humor razonado y un sorprendente clima de extrañamiento– fue editada en Barcelona: *Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza* (2005). Cultivó la novela (*Sanitarios centenarios*, 1979) y la literatura infanto juvenil (*Cuentos del Mentiroso*, 1978; *Aventuras del capitán Bancalari*, 1999). El género de la entrevista lo tiene como interlocutor y protagonista: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (1974) y *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares* (1992). Traducido al inglés, alemán, portugués, italiano, francés, polaco, rumano, tamil, parsi, japonés, chino, Sorrentino dirigió –con Juan José Delaney– *Lucanor*, revista dedicada a la narrativa argentina, con cuyo sello publicó, entre otros títulos, *Mis mejores cuentos policiales*, de Pérez Zelaschi.

Desde su condición de narrador, ¿es fácil escribir policiales?

No hay ninguna modalidad de la literatura fácil de escribir (con cierto decoro, digo): todas requieren esfuerzo, trabajo, elaboración y reescritura. Pero el policial –salvo cuando es esquemático y prefabricado– es especialmente difícil, pues no permite dejar cabos sueltos ni autoindulgencias en la trama. Ahora bien, yo he escrito cuentos con asesinatos, pero eso no significa que sean policiales, ya que, en todos los casos, carecían de la condición esencial del género: el enigma y su resolución. Sin embargo, veo que, con mucha frecuencia, se toman como policiales relatos donde simplemente hay crímenes o violencia, pero ningún misterio para descifrar: yo no creo que esos relatos sean policiales.

¿Cuál es su modelo literario de policial? ¿Por qué?

Nunca he tenido “modelos” de ninguna índole: jamás se me hubiera ocurrido escribir –se entiende que en serio– “a la manera de”: ese sería un intento demencial y, por lo tanto, destinado al fracaso, ya que aun el narrador más indefenso, pri-



Fernando Sorrentino

mitivo y paupérrimo sólo puede escribir “a la manera de sí mismo”. Es decir, no tengo modelos literarios, pero sí tengo “ídolos literarios”, autores en los que encuentro todo lo que deseo encontrar, sin que ello signifique que aspire ni remotamente a parecerme a ellos. Por ejemplo, admiro hasta el fanatismo, y sin ninguna restricción, a Kafka y a Borges. En lo que respecta al género policial, me han deslumbrado especialmente los cuentos de *El candor del padre Brown*, de Chesterton, a pesar de cierta artificiosidad inverosímil en una cuestión sincrónica: el cura suele aparecer en escena en el exacto momento oportuno en que debe descifrarse el enigma (que, a veces, data de muchísimos años).

¿Cuáles son los ingredientes de un “buen” policial?

Fundamentalmente, la existencia de un enigma que debe ser elucidado. Sin enigma, sin misterio, no creo que haya policial válido: a lo sumo, habrá crónica de delitos. Tampoco me gusta el policial que, en vez de personajes de carne y hueso, es actuado por muñequitos de plástico o por nombres y apellidos sin ningún volumen humano. La novela policial –al menos en español– más admirable que yo he leído es, sin duda, *Rosaura a las diez*, y lo es justamente porque la trama policial se nos revela gradualmente, cuando ni siquiera imaginábamos que estábamos leyendo un relato de ese género, y porque sus personajes, como ya dije, son personas diestramente definidas y no monigotes.

¿Qué títulos y autores del policial argentino rescataría especialmente para una antología destinada al público actual?

En mi biblioteca tengo más de una antología del cuento policial argentino y veo que hay una especie de “elenco estable”: con ligeras variantes, son siempre los mismos autores (y, peor aún, los mismos textos) que van pasando de una antología a otra. Eso sí, cuidadosamente se evita repetir el mismo orden. Son como álbumes de figuritas repetidas: en el primer álbum Fulano está en la página 19 y Zutano en la 31; en cambio, en el segundo aparecen, respectivamente, en la 43 y en la 29, y, en el tercero, en la 7 (dando comienzo al volumen) y en la 233 (dándole fin). Yo no sé si esas antologías hereditarias y esa rotación infinita de las mismas caras se deben a cuestiones de afinidad espiritual o política, o de mera amistad, o de temor, o de contagio, o si, en cambio, se origina en algo más serio, es decir, en escasez de suficiente material. Y también veo que hay autores, que yo creo meritorios, y que no suelen ser incluidos en tales antologías, por ejemplo, Abel Mateo, que tiene, entre otros trabajos, los policiales paródicos, cómicos y eficaces de *El asesino cuenta el cuento* (libro de 1955).

¿Considera el policial un “género menor” dentro de la narrativa o “marginal” dentro del canon?

No, no, de ninguna manera. No creo que haya géneros mayores y menores, ni géneros centrales y marginales. Creo que sólo hay obras buenas y obras malas, independientemente del presunto “prestigio” de cada género. No me parece, por ejemplo, que una “elevada” tragedia mal escrita sea superior a un “popular” sainete bien escrito: me parece exactamente lo opuesto. En muchos casos, esas pretensiones de grandeza a priori son simples solemnidades, que buscan (y, en general, logran) impresionar al lector incauto. Un ejemplo, obvio hasta el límite de lo pueril: me gusta infinitamente más el cuentecito policial “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” de Borges, que no es más que una especie de juego de ingenio, que la novela *Abaddón el exterminador* de Sabato, que, según parece, está escrita con sangre y no con tinta, y que debería sacudir las fibras de mi humanidad doliente, etc., etc. Pero esta insensibilidad se debe a que soy un tipo frívolo que no sufre la angustia del hombre contemporáneo.

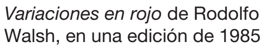
¿Por qué la ficción policial –de raigambre popular– despertó interés en escritores como Borges, Bioy, Silvina Ocampo?

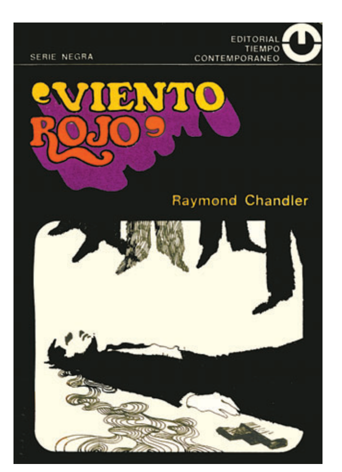
Según creo, la explicación fue dada más de una vez por el mismo Borges, en diversos ensayos o en entrevistas. Pero, si leemos con atención el “Prólogo” que Borges escribió para *La invención de Morel*, de Bioy Casares, precisa y exactamente en el año 1940, podremos inferirlo fácilmente. Se burla allí de la novela “psicológica”. Escribe Borges: “Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nada es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden”. Contra esta libertad caótica Borges presenta las bondades del “riguroso argumento”, que se encuentran tanto en las novelas de aventuras (“objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada”) como en las “ficciones de índole policial”. Con palabras más o menos, Bioy recoge la misma idea en la posdata que, en 1965, escribió al Prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada, también en 1940, con Borges y con Silvina Ocampo. Me parece que está clarísimo: un mismo “aire de familia” recorre los relatos de aventuras, los fantásticos y los policiales: el apartamiento de la hipotética representación de la “realidad” y la sujeción a leyes rigurosas que sostengan la trama hasta el final.

¿Hay un campo fértil hoy en la Argentina para el policial?

Yo diría que *siempre* hay campo fértil para todas las manifestaciones de creación literaria. Pero tenemos el obstáculo de los aparatos comerciales, que, llevados por su avidez de lucro, empujan (obligan) al lector cándido a consumir lo peor. Ejercicio de trama policial: consúltense las listas de *best-sellers* y trátese de descifrar qué relación hay entre la mayor parte de esos mamarrachos y la literatura.




Variaciones en rojo de Rodolfo Walsh, en una edición de 1985



Tapa de *Viento Rojo*, de Raymond Chandler, en la edición traducida por Rodolfo Walsh para la colección Serie Negra, dirigida por Ricardo Piglia

El oficio de escribir

"Me llaman Rodolfo Walsh. Cuando chico, ese nombre no terminaba de convencerme; pensaba que no me serviría, por ejemplo para ser presidente de la República (...) Nací en Choele-Choel (...) Mi padre era mayordomo de estancia (...) Mi madre vivió en medio de cosas que no amaba: el campo y la pobreza. En su implacable resistencia resultó más valerosa y durable que mi padre. El mayor disgusto que le causo es no haber terminado mi profesorado en Letras. Mis primeros esfuerzos literarios fueron satíricos, cuartetas alusivas a maestros y celadores de sexto grado (...). Mi primer libro fueron tres novelas cortas del género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura, aunque sí en la diversión, y en el dinero". Con el tono implacable con el que se refería a todo, el periodista y narrador, nacido en Río Negro en 1927, recuerda sus pasos iniciales en la profesión, en un texto al que tituló "El violento oficio de escritor" (1965). A pesar de la valoración negativa que Walsh hace de *Variaciones en rojo* (1953), por este recibe el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires. Ese mismo año prepara para la editorial Hachette la selección y las notas de *Diez cuentos policiales argentinos* y, en 1956, la compilación de relatos *Antología del cuento extraño*. Podría decirse que *Variaciones en rojo* constituye un antecedente de sus obras de testimonio político, que comenzarán con la investigación de un caso muy sonado por la época: el fusilamiento de un grupo de personas en un basural de José León Suárez, del que resultará *Operación masacre* (1957). Componen el conjunto, articulado a partir de las investigaciones del personaje Daniel Hernández, corrector de pruebas de una editorial, "Las aventuras de las pruebas de imprenta", "Variaciones en rojo" y "Asesinato a distancia". En todos los casos, el detective *amateur* aprovecha sus conocimientos del oficio de la corrección para el esclarecimiento del enigma. "Todas las facultades que han servido a D. H. en la investigación de casos criminales eran (...) desarrolladas en el ejercicio diario de su trabajo: la observación, la minuciosidad, la fantasía (...), y sobre todo esa rara capacidad para situarse simultáneamente en planos distintos, que ejerce el corrector avezado cuando va atendiendo, en la lectura, a la limpieza tipográfica, al sentido, a la bondad de la sintaxis", señala el autor en la "Noticia" que encabeza la compilación, para advertir que el mejor investigador es el que tiene desarrollado al máximo el sentido de la percepción. Más allá de la originalidad que presenten los cuentos –un detective corrector– o de la repetición de ciertos tópicos del género –confrontación de testigos, elaboración de una trampa para descubrir al asesino, interpretación de indicios–, su valor radica en que, a diferencia de los relatos policiales clásicos, desafían al lector a que pueda resolver los aspectos centrales de la investigación antes o al mismo tiempo que el "detective". Incluso en la "Noticia", se indica cuál es la página en donde esto debería suceder. Entre 1951 y 1961, Walsh trabajó en distintas editoriales, como traductor, editor y también corrector, al tiempo que publicaba crónicas y cuentos en las revistas *Leoplán* y *Vea y Lea*, en general policiales y firmados con el seudónimo "Daniel Hernández". En varios de ellos, el protagonista es el detective Laurenzi quien, a la manera de Isidro Parodi o el Padre Metri, utiliza la sabiduría popular para dilucidar los casos. En octubre de 1954, apareció en *Leoplán* "Cuento para tahúres"; en marzo de 1955, "Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)"; y, en septiembre de 1961, "Transposición de jugadas", policiales de ambiente argentino que defienden la posibilidad de que Buenos Aires es un escenario propicio para tramas de suspenso criminal, hipótesis ya planteada por Borges en "La muerte y la brújula".

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

La novela "dura" o "negra" se impuso como tipo de policial en la década del '30 en Norteamérica –época de depresión financiera, huelgas, desocupación, gangsterismo, tráfico y corrupción–, sobre todo a partir de los relatos de Raymond Chandler y Dashiell Hammet. Así como "Poe no quería que el género policial fuera un género realista" sino "intelectual, un género fantástico" –señala Borges para definir el relato de enigma–, la novela dura, por el contrario, sigue la fórmula realista, que describe, critica y denuncia a la sociedad, caracterizada por el afán de lucro y la violencia y en la que la alianza entre la política y la policía potencia la corrupción y consigue la impunidad. Género de consumo masivo, no persigue la resolución de un enigma sino el despliegue de la acción en un mundo convulsionado por valores en crisis. Los diálogos estilizados del policial clásico ceden paso a las asperezas verbales de los hombres "comunes" del duro; las descripciones y retratos sutiles, a gruesos trazos de impacto visual y cinético. El *thriller*, ejemplo de literatura social, en Argentina se cultivó especialmente entre los años '70 y '90: Walsh, Martini, Soriano, Piglia, Sasturain, Feinmann, entre otros, novelan la realidad social cruzada por el crimen y las relaciones personales en pleno conflicto. Juan Martini (Rosario, 1944) publicó, en la etapa mencionada, policiales "duros". *El agua en los pulmones* (1973) toma como escenario del crimen y los negocios ilícitos la ciudad de Rosario y aprovecha la narración para elaborar una reconstrucción –casi costumbrista– de la ciudad a través de la descripción minuciosa de la arquitectura decadente de los edificios, la decoración envejecida de los interiores y las marcas usadas entonces. *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), parodia del policial negro, toma los clisés del cine hollywoodense y del mundo de la política de la década del '60 y trama una historia, por momentos disparatada, que transcurre en una particular geografía: Buenos Aires, junto a distintas ciudades de Estados Unidos, son parte del mismo país o región; y Marylin Monroe, Sinatra, Boris Vian, Yves Montand, los *stars* que interactúan con ciertos funcionarios de turno en un mundo completamente corrupto. *El cerco* (1977) muestra lo fácil que sería irrumpir en la vida del Sr. Stein, a pesar de que está celosamente protegida por un cerco de guardaespaldas. Entre los policiales de José Pablo Feinmann (Buenos Aires, 1943), dos escritos en este período interesan especialmente. *Últimos días de la víctima* (1979) ahonda en el retrato psicológico de un asesino a sueldo, aceitado y frío profesional, al que se le encarga seguir a la víctima y eliminarla, pero que encuentra motivos que lo llevan a involucrarse personalmente en el crimen hasta que un viraje de la trama los sorprende a él y al lector. *Ni el tiro del final* (1981) construye la figura del "perdedor", triste vida castigada por la mediocridad, signada por el fracaso. El protagonista, quien entre inocente y abyecto no puede refugiarse ni siquiera en la *Crítica de la Razón Pura* que se leyó casi completa, encuentra en la escritura una alternativa frente al suicidio. El atractivo de la novela –más que en la trama "negra", que enlaza con eficacia chantajistas, tráfico de droga, amigos del poder, estrellas del jet-set, cantantes de tugurio, resucitados de maltrechos tiempos de la política argentina– está en la construcción del relato según la alternancia de diversos discursos y perspectivas: la historia principal con apertura y cierre, monólogo, carta, conversación, un cuento enmarcado. Por otra parte, se mencionan recurrentemente otros géneros (cine norteamericano, tango, canción popular, filosofía, música de Gershwin, textos literarios) que prestan a la historia de Feinmann formas y motivos, y contribuyen a configurar su significado, más allá de la menudencia social, cuando se apunta a la problemática existencia del hombre en un mundo pleno de insatisfacciones.



Ni el tiro del final, novela policial de J. P. Feinman en una edición de 1988



Tres novelas policiales de J. C. Martín, en una edición de 1985

Antología

“Parodi (...) le dijo [a Montenegro]:

–(...) le voy a contar un cuento. Es la historia de un hombre muy valiente aunque muy desdichado, un hombre a quien yo respeto muchísimo.

–Penetro su intención, querido Parodi –dijo Montenegro, sirviéndose con naturalidad un *Sublime*–. Ese respeto lo honra.

–No, no me refiero a usted. Hablo de un finado a quien no conozco, de un extranjero de Rusia, que supo ser cochero o caballerizo de una señora que tenía un brillante valioso; esa señora era una princesa en su tierra, pero no hay ley para el amor... El joven, mareado por tanta suerte, tuvo una debilidad –cualquiera la tiene– y se alzó con el brillante. Ya era tarde cuando se arrepintió. La revolución maximalista los había desparramado por el mundo. Primero en una localidad de Sur África, después en otra del Brasil, una pandilla de ladrones quiso arrebatarle esa alhaja. No la consiguieron: el hombre se daba maña para esconderla; no la quería para él; la quería para devolvérsela a la señora. Después de muchos años de aflicciones supo que la señora estaba en Buenos Aires; el viaje con el brillante era peligroso, pero el hombre no se echó atrás. En el tren lo siguieron los ladrones: uno se había disfrazado de fraile, otro de militar, otro de provinciano, otro se había pintarrajeado la cara. Entre los pasajeros había un paisano nuestro, medio botarate, un actor [Montenegro]. Este mozo, como se había pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esa gente... Sin embargo era evidente la farsa. Era demasiado surtido el grupo (...) Eran gente resuelta; tenían cuatro noches para trabajar. La primera cayó usted en la celda de Goliadkin y les arruinó el pastel. La segunda usted volvió a salvarlo sin querer: la señora se le había metido en la pieza con el cuento del amor, pero a su llegada tuvo que retirarse. La tercera, mientras usted estaba pegado como un engrudo en la puerta de la baronesa, el catamarqueño asaltó a Goliadkin. Le fue mal: Goliadkin lo tiró del tren. Por eso el ruso andaba nervioso y se revolvía en la cama. Pensaba en lo que había ocurrido y en lo que iba a ocurrir; pensaba tal vez en la cuarta noche, la más peligrosa, la última. Recordó una frase del Cura sobre los que pierden el alma para salvarla. Resolvió dejarse matar y perder el brillante para salvarlo. Usted le había contado lo del prontuario: comprendió que si lo mataban usted sería el primer sospechoso. La cuarta noche exhibió dos estuches, para que los ladrones pensaran que había dos brillantes, uno de veras y uno falso. A la vista de todos lo perdió a manos de un negado para el naipe; los ladrones creyeron que les quería hacer creer que había perdido la alhaja verdadera; a usted lo durmieron, con algún menjunje en la sidra. Se metieron después en el compartimento del ruso y le ordenaron que les entregara la alhaja. Usted le oyó en sueños repetir que no sabía dónde estaba; a lo mejor también les dijo que usted la tenía, para engañarlos. La combinación le salió bien a ese hombre valiente: al alba lo mataron los desalmados, pero el brillante estaba seguro, en poder de usted (...) Tal vez pensó que no le valía mucho vivir: veinte años crueles habían caído sobre la princesa, que ahora dirigía una casa mala. También yo, en su lugar, hubiera sido un miedoso.

–Es vieja la historia –observó [Montenegro]–. Yo siempre desconfié de la señora Puffendorf-Duvernois, de Bibiloni, del padre Brown y, muy especialmente, del coronel Harrap. Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades. (...)”.

H. Bustos Domecq, “Las noches de Goliadkin”. En: *Seis problemas para Don Isidro Parodi,* Buenos Aires, Sur, 1942.



"Cuando el cadáver de Carla de Velde apareció en el estudio de Duillo Peruzzi, un rumor localizado pero irreversible, como un hilo de agua entre rocas, aseguró en los medios artísticos y literarios de la ciudad que el ya célebre pintor había consumado el más hábil de sus trucos publicitarios. Algunos llegaron a afirmar que toda su anterior carrera propendía a esa culminación perfecta y asombrosa. Otros, más prudentes o vengativos, declamaron que Peruzzi había llevado a extremos dogmáticos la pronunciada necrofilia que se había advertido en sus últimos cuadros. Sus más peligrosos admiradores observaron que la muerte de Carla de Velde y las circunstancias que la rodearon eran los elementos de la más prodigiosa obra de arte de nuestros desacreditados tiempos... (...)

Media hora más tarde llegaba al estudio el comisario Jiménez, con un considerable séquito en el que venía mimetizado un joven de cabellos rubios, pronunciadamente miope a juzgar por sus lentes de ocho dioptrías. Si Daniel Hernández, corrector de pruebas de la Editorial Corsario, hubiera tenido que explicar su presencia en aquel lugar, tal vez habría invocado la prolongada amistad que lo unía al comisario Jiménez y la circunstancia de haber resuelto tres o cuatro de los casos más complicados en que aquel intervino. Pero su peculiar habilidad para no ser notado, para confundirse con la atmósfera y aun con el moblaje de una casa, lo ponía a cubierto de esas indiscreciones.

Duillo Peruzzi estuvo a la altura de las circunstancias. Prescindiendo olímpicamente del vigilante que custodiaba la puerta y lo miraba con torva expresión, se adelantó a recibir al comisario con un gesto de gran señor. El bífido extremo de su barba amarilla y rizada abarcó horizontalmente, en ángulo de ciento ochenta grados, el ámbito del estudio.

–Es terrible –exclamó por fin con voz profunda y sonora–. Une véritable horreur! Tan hermosa que estaba Carla con ese vestido escarlata... Y ahora... –Su voz se astilló, como un bloque de mármol al golpe del cincel–. Una máscara de yeso. La muerte trae al rostro todos los defectos que en vida casi no advertimos. Los gérmenes de disolución y decadencia que rescatamos bajo el movible velo de la expresión se concentran de pronto en unos labios, en unos párpados, en el hueco de una mejilla, como una invasión sorda y creciente. Estéticamente, es espantoso.

–Peruzzi –dijo el comisario con voz guasona–, déjese de discursos y préndanos una luz decente. Aquí se ve todo colorado. (...)"

Rodolfo Walsh, "Variaciones en rojo". En: *Variaciones de rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.

Bibliografía

BASCHETTI, ROBERTO (comp.), *Rodolfo Walsh, vivo,* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.
BORGES, JORGE LUIS, BIOY CASARES, ADOLFO, *Museo. Textos inéditos,* Buenos Aires, Emecé, 2002.
LAFON, MICHEL, "Algunos ejercicios de escritura en colaboración", en Saítta, Sylvia (dir.), *El oficio se afirma,* en Jitrik, Noé (dir col.), *Historia crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2004.
BIOY CASARES, ADOLFO, "La literatura policiaca". En: Zavala, Lauro, *Teorías del cuento II*, México, UNAM, 1995.
GAMERRO, CARLOS, "Disparen sobre el policial negro".
En: *www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/8/13/u-1032278.htm.* Consultado el 15/5/2006.
LAFFORGUE, JORGE y RIVERA, JORGE, *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
LINK, DANIEL, "El juego silencioso de los cautos". En: *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1994.
LINK, DANIEL, "Peronismo y misterio". En: Link, Daniel, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropé, 2006.
PANESI, JORGE, "Bioy Casares, el amor del estanciero". En *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
PESCE, VÍCTOR, "Rodolfo Walsh, el problemático ejercicio de la literatura".
En: Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
RAMA, ÁNGEL, "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas".
En *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones, 1983.
RIVERA, JORGE, *El relato policial en la Argentina. Antología crítica*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
PIGLIA, RICARDO, "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires, CEAL, 1979.
WALSH, RODOLFO, "Un estremecimiento, por favor (En torno del cuento fantástico y de suspenso)". En: Zavala, Lauro, *Teorías del cuento II*, México, UNAM, 1995.

Ilustraciones

Tapa, *Cuentos de Crimen y Misterio* (Selec. y pról. de Juan Jacobo Bajarlía), Buenos Aires, Jorge Álvarez editor, 1964.
P. 802, *Cine argentino Industria y Clasicismo II 1933/1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
P. 803, RIVERA, JORGE B. (comp.), *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
P. 804, BORGES, JORGE LUIS; BIOY CASARES, ADOLFO, *Crónicas de Bustos Domecq*, 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 1968; *Un modelo para la muerte*, Buenos Aires, Edicom S. A., 1970.
P. 805, *Proa*, Tercera época, Nº 42, Buenos Aires, Julio/Agosto 1999.
P. 806, CASTELLANI, LEONARDO, *Las muertes del padre Metri,* Buenos Aires, Ediciones Sed, 1952.
P. 809, PÉREZ ZELASCHI, ADOLFO, *Mis mejores cuentos policiales*, Buenos Aires, Ediciones Lucanor, 1988.
P. 810, Archivo privado FS.
P. 812, WALSH, RODOLFO, *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.
P. 812, CHANDLER, RAYMOND, *Viento Rojo*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
P. 813, FEINMAN, JOSÉ PABLO, *Ni el tiro del final*, 3ª ed., Buenos Aires, Legasa, 1988.
P. 813, FEINMAN, JOSÉ PABLO, *Ultimos días de la víctima*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
P. 813, MARTINI, JUAN CARLOS, *Tres novelas policiales*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

Auspicio:



gobBsAs